IVÁN ZULUETA EN LA EOC

"Empecemos con una afirmación rotunda: a la historia del cine español le sigue faltando un capítulo importante. El día que se analicen en profundidad el millar largo de cortometrajes y mediometrajes que se rodaron entre 1947 y 1976 en el Instituto de Investigaciones y Experiencias Cinematográficas (IIEC) y en su sucesora la Escuela Oficial de Cinematografía (EOC) tendremos una visión más completa de lo que fue el cine español del periodo franquista". En estos términos tan contundentes explicaba el investigador y docente Asier Aranzubia la importancia histórica de las practicas rodadas en el IIEC y la EOC. Era en la hoja de sala de *Soy leyenda,* la adaptación de la célebre novela de Richard Matheson que Mario Gómez Martín firmase en 1967 como práctica final de la Escuela Oficial de Cinematografía. Esta adaptación, que en su momento defendimos como la mejor jamás hecha, era solo un primer paso de un largo camino. Después llegó la sesión dedicada a Pilar Miró, en la que pudimos ver dos piezas poco conocidas de la cineasta y sendas prácticas de la EOC, una firmada por Juan Tebar y otra de Claudio Guerín Hill. En esta nueva sesión le toca el turno a una de las figuras más inclasificables, inconmensurables y relevantes de nuestro cine, Iván Zulueta. El director de *Arrebato* (1979) nos propone en esta sesión dos películas de tono fantástico que desarrolló durante su estancia en la EOC. Además, se ofrece como extra un breve fragmento inédito de *Iván Z.* (2003), la película con la que el cineasta Andrés Duque buceó en el mundo de este director único. Tanto Zulueta como la EOC son universos que merecen, y deben, ser explorados, y desde Filmoteca Española nos comprometemos a seguir enriqueciendo la propuesta de "El Doré en casa" en el camino.

¡POP PAN POE! Reflexiones en torno al cine de Iván Zulueta

IVÁN SE DESESPERABA CUANDO PERDÍA LAS COSAS. No paraba hasta encontrar lo que sea que se le hubiese perdido en un momento dado. Eso le daba ánimos para salir de su habitación y recorrer enteros los pisos de su casa. Creo que lo importante no era tanto encontrar lo buscado sino escudriñar, indagar, reinventariar las habitaciones, las bibliotecas, los armarios y los cajones que estaban repletos de recuerdos familiares.

Cuando grababa *Iván Z* (2003), el álbum de cromos de Peter Pan que tanto ansiaba mostrarme desapareció y esto le hizo recordar una anécdota parecida: la del día que rodaba la mítica escena del baúl de los tebeos en *Arrebato* (1977). En esa escena Will More, el actor que interpreta al enigmático personaje Pedro P. (alusión declarada a Peter P.), abría el baúl de los tebeos y escogía uno muy personal que le entregaba a José Sirgado (Eusebio Poncela) con el propósito de inducirlo a un arrebato. En el guion estaba pensado que ese objeto fuese el álbum de Peter Pan, pero minutos antes de filmar la escena el álbum desapareció. Iván tuvo que parar el rodaje varias horas para encontrarlo y cuando finalmente lo dio por perdido decidió sustituirlo por el álbum de *Las minas del rey Salomón*. Algo de lo que nunca se arrepintió.

Esa tarde de 2003 el álbum de Peter Pan volvió a desaparecer. Y, para ser sincero, no me interesaba mucho que apareciera. No me parecía importante aquel día. De hecho, debo confesar que nunca me gustó Peter Pan. Pero era incapaz de comentárselo a Iván porque él no paraba de hablar de su *peterpanismo* y yo perplejo con esas declaraciones suyas. Claro que también me parecía encantador y, como suele suceder a los cineastas, hay momentos aparentemente insignificantes en nuestras películas que con el paso del tiempo acaban teniendo una trascendencia difícil de prever.

En 2010 Ángel Rueda y Ana Domínguez, fundadores de La Mostra de Cine S8 (La Coruña), me pidieron hacer un programa homenaje a Zulueta con motivo de su reciente fallecimiento. Fui a la Filmoteca Española en Madrid para visionar sus primeras películas (entre ellos, los cortos realizados en la Escuela Oficial de Cine). También pedí ver las primeras obras de otros cineastas de su generación. Curiosamente en casi todos los visionados detecté la semilla del relato de Peter Pan. Allí estaba, en el niño maléfico y rebelde de un corto de Ricardo Franco titulado *Gospell*; en otro de Jaime Chávarri, *Señales en la ventana*, donde el protagonista interpretado por Michi Panero renuncia al amor porque eso implicaría pasar a la adultez. También en la película *Alicia Has Discovered the Napalm Bomb*, del cineasta terrasense Antoni Padrós, que

La sesión dedicada a Iván Zulueta se podrá ver *online* del 8 al 12 de mayo a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **IVÁN ZULUETA** ONLINE



no tenía nada que ver con este grupo madrileño de cineastas y sin embargo muestra a un personaje que debajo de su chupa de cuero luce una camiseta que dice: "I'm Peter Pan".

Más allá del cine aparece en la obra de escritores como Terenci Moix (*El beso de Peter Pan*, 1993), el caricaturista Max y su célebre personaje Peter Pank (visto en El Víbora); incluso el poeta Eduardo Haro Ibars dijo en una entrevista: "[...] y perdona que te insista, pero para mí tiene tanta importancia Peter Pan como mi vecino de al lado del que por cierto no sé todavía si es policía o trabaja para una constructora. Sin embargo, sobre Peter Pan lo sé todo".[1]

¿Qué significaba esto? ¿Por qué planeaba Peter Pan sobre estos autores y en general sobre la contracultura española? ¿Eran sólo conjeturas o hubo un culto real hacia el niño que no quiso crecer? Desde luego no había nada escrito sobre esto. Y recuerdo dudar mucho respecto a quién debía hablar sobre esto seriamente. Fue el escritor e historiador Román Gubern quien le dio sentido y aceptó que le hiciera una entrevista

[1] Entrevista / / Interrogatorio a Eduardo Haro Ibars (¨Combate, órgano de la Liga Comunista Revolucionaria", 25 de octubre de 1985).

IVÁN ZULUETA EN LA EOC

La sesión dedicada a Iván Zulueta se podrá ver *online* del 8 al 12 de mayo a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **IVÁN ZULUETA** ONLINE

¡POP PAN POE! Reflexiones en torno al cine de Iván Zulueta (cont.)

en su despacho. Con Gubern tendría garantizada una conversación deleitable porque había mucha tela donde cortar.



Gubern constató que en efecto el *peterpanismo* viene siendo compartido por muchos artistas durante décadas. Jaime Chávarri, por ejemplo, lo utiliza casi como un alter-ego de sus personajes. Aparece en *Los viajes escolares* (1973) y también en *Río de oro* (1985), donde las referencias son más concretas: "Cuando Peter descubre que Wendy ha crecido y su primera reacción es matarla y ella tiene que convencerle de que se lleve a su hija en vez de ella. Eso no lo cuenta Disney…"[2]. Lo cuenta su película.

¿Por qué mi rechazo hacia Peter Pan? Sin duda ha sido por las edulcoradas adaptaciones del personaje y también por el conocido síndrome *peterpan*, tan sobado por la psicología barata. Gubern me dijo que *Alicia en el País de las Maravillas* tuvo mejor suerte, porque es freudiana y gustaba a los surrealistas. Sin embargo, señaló que Peter Pan era importante por sus rasgos míticos. Peter Pan es quizás el único mito moderno y representa al héroe que lucha en contra del determinismo.

Chávarri y Zulueta lo mencionaban con frecuencia pero igual que el resto. Es decir, son casos aislados. Nunca existió un manifiesto o grupo de artistas que legitimaran a Peter Pan como icono generacional. El asunto, sin embargo, no dejaba de ser interesante. Mi posterior lectura del relato original de J. M. Barrie me dejó con la boca abierta. Me refiero a la verdadera historia de Peter Pan, la del Pajarito Blanco que precede a la obra teatral. Quizás demasiado moderna para su época y también demasiado incorrecta para estos tiempos. Se abría ante mis ojos un nuevo mito que con muchas caras explicaba al hombre rebelde: los anarquistas, dadaístas, punks y el más romántico de todos, el dandy. Con todos me identifico como creador.

Albert Camus define el dandismo así: "[…] es una forma degradada de la ascesis. El dandy crea su propia unidad por medios estéticos. Pero es una estética de la singularidad y de la negación. Vivir y morir delante de un espejo. […] Inaugura una estética que reina aún en nuestro mundo, la de los creadores solitarios, rivales obstinados de un dios al que condenan. […] El artista se presenta entonces como modelo, se presenta como ejemplo: el arte es su moral. Con él empieza la edad de los directores de conciencia. Cuando los dandis no se matan o no se vuelven locos, hacen carrera y posan para la posteridad".[3]

Camus describe al dandy como el artista romántico, idealista y solitario. A veces frívolo, provocador y egocéntrico, pero reconoce en él la naturaleza rebelde del ser humano. Recordemos que los primeros dandys fueron burgueses cultivados que gustaban de incomodar a la monarquía. Y si el término está hoy más asociado a lo frívolo, es importante recordarlo también como un disidente poco concernido por la revolución "que con sus dogmas y uniformes solo lleva al mal gusto". Baudelaire decía vivir en una sociedad que sólo deja opción a ser socialista o dandy. En conclusión, "las rebeliones metafísicas de los dandys son privadas" [4] y constituyen una ética que trasciende el mundo que le ha tocado vivir.

Artista dandy, individualista, maldito... Son categorizaciones, no exentas de cierta condena, dirigidas a Zulueta. Siempre le acompañaron. Sin embargo, él tenía una fe ciega puesta en el cine y también mucha certeza de su genio. Si ser un cineasta maldito significa renunciar a las imposiciones de la industria, a la explotación mercantil y a la anulación del yo, entonces, qué ironía que algo tan humano como nuestra libertad (o dignidad) sea considerada malvada. O casi peor, qué desgracia cuando se utiliza para fines publicitarios. La "marca España", por ejemplo, cuánto daño hace excluyendo todo lo que no cabe dentro de su dogma. Es el contrapunto del cine de Zulueta.

España ha sido escenario de producciones internacionales de todos los géneros. Un cineasta que supo ver y aprovechar esta circunstancia fue Jesús (Jess) Franco, que filmaba habilidosamente una película tras otra y probó desde el porno *soft* hasta el terror, con su estilo ecléctico que le permitió además un sustento. Su película más famosa fue *El Conde Drácula* (1970) con Christopher Lee y Klaus Kinski. El rodaje creó un tándem interesante entre su director y el cineasta de vanguardia Pere Portabella (dos maneras muy distintas de entender lo que es el cine al margen de la industria en España). Portabella aprovechó a los actores y los decorados de la película de Jess y creó su propia película titulada "Cuadecuc-Vampir" (1970), en la que inevitablemente encuentro lecturas políticas, pues España era negra, católica y reprimida. Ese rodaje, o mejor, ese tándem que no guarda ninguna relación con Zulueta a mí me lo recuerda mucho. ¿Por qué? Quizás porque Zulueta se interesa por el cine de terror para subvertirlo como lo que ocurrió en ese rodaje de *Drácula*. Porque en ese imaginario lúgubre de caseríos vetustos Iván reconocía la melancolía funesta de su época. El gótico español del franquismo o Peter Pan bajo el influjo de lo pop destruyéndolo.



[2] Conversación con Jaime Chávarri para este texto.
[3] Camus, Albert. *El hombre rebelde*, Ed. Alianza, 1951.
[4] Ibid.

IVÁN ZULUETA EN LA EOC

¡POP PAN POE! Reflexiones en torno al cine de Iván Zulueta (cont.)

No es de extrañar que el imaginario gótico representado en los cuentos de Edgar Allan Poe rondara por la Escuela Oficial de Cine de Madrid, que además fue fundada en 1947, en pleno auge de la dictadura franquista. Iván Zulueta fue admitido el año 1961 y rodó algunos cortometrajes inspirados en el universo de Poe. Es importante agregar que Iván no terminó sus estudios porque le suspendieron el último año de carrera. El jurado consideró que su práctica final, *Ida y vuelta* (1968), resultaba "confusa" narrativamente y el cineasta nunca recibió el diploma de director. "[...] un lastre que, según las normas del sindicato nacional del espectáculo le obligaba a tener que realizar labores de ayudantía".[5]

Este cortometraje de 42 minutos de duración es una adaptación del relato de William J. Jenkins *Night Drive* (1950) y cuenta la historia de una chica perteneciente a la alta burguesía y algo marginada del ambiente general. Digamos que en la primera parte la automarginación de la protagonista (interpretada por Mercedes Juste) no supone un problema para ella, sobre todo porque le gusta escaparse a la casa de campo de su familia y disfrutar de su soledad. El giro ocurre cuando una noche, de vuelta a la ciudad, se ve obligada a llevar a una extraña mujer que transforma su realidad cristalizando una nueva faceta perturbada. Vista ahora me parece que tiene una estructura narrativa bastante clara. No sé lo que estaría pensando el jurado que le dio el "suspenso". Respecto a este fallo, Zulueta dijo: "Hasta me parecía bien que me hubieran suspendido, porque eso debía permitirme, en teoría, la posibilidad de rodar otra película".[6]

Los cortos de Iván cuando cursaba en la E.O.C. tienen la rebeldía *peterpanesca*, el aura de Poe y no solo esto da cuenta de un autor que se destacaba de entre sus colegas. La autoreferencialidad es otro rasgo característico en toda su obra. El *atrezzo* en sus películas no podía ser cualquiera. Iván llegó incluso a viajar en furgoneta con muebles y objetos personales para colocarlos en el set de filmación.

En *Ida y vuelta* podemos apreciar lugares (autobiográficos) que también son recurrentes. El primero de ellos es la casa de campo que representa el refugio familiar donde aislarse, y también aparece ya la "fiesta de cocina", que es lo contrario. Es el lugar de sociabilización, de excesos y mezcla de fauna. El cineasta Luis López Carrasco maquinó todo un filme alrededor de esta "fiesta" en su afán revisionista de la transición española. Me refiero a su película *El futuro* (2014).

Dos años antes de *Ida y vuelta*, Zulueta filmó *Ágata* (1966), donde la auto-referencialidad que menciono es todavía más patente. La sombra del autor está prácticamente en todos los planos. Los escenarios, los objetos, los tebeos, incluso el protagonista se le parece un poco. El filme es una adaptación de *El retrato ovalado*, de Edgar Allan Poe. Bastante libre, por cierto, centrado en el personaje femenino, lo que marca una gran diferencia con el cuento de Poe.

Iván libra a Ágata de la opresión y la vemos transformada en una mujer moderna, aunque quizás demasiado fría. Ella esconde un trauma de la infancia (típica moral de las películas de género para justificar el crimen que comete). En cuanto a su narración "*Ágata* posee una lógica estructural implacable. Tenemos dos sucesos desencadenantes (la agresión del niño y la agresión de la modelo) que generan una tensión, y una serie de acciones (el "vudú" de Ágata con el cuadro) que la van resolviendo. En esa escalada hacia el clímax, sin embargo, se produce una nueva ambigüedad: el acercamiento a la cima supone el aumento del suspense, por la incertidumbre de si Ágata logrará su propósito".[7]

En estos dos cortometrajes, que considero magníficos, hay un manejo concienzudo de la técnica, encuadres y movimientos preciosistas. Hay *travelling* laterales, decorados minimalistas y expresivos pensados para el blanco y negro. También hay rupturas temporales, escenas rodadas cámara en mano en exteriores con fondos reales, sonidos extradiegéticos, montaje por repetición y un sin fin de recursos que le aportan un vigor poco antes visto. Hay algún elemento propio del cine *underground* como la inclusión de elementos metanarrativos. Me refiero a la escena de las tiras cómicas de Lou-Lou que aparece como una premonición.

En *Ágata* vemos algunos hallazgos que serán explorados más adelante en sus Super-8. Por ejemplo, su afición a filmar líquidos que chorrean sobre superficies y que en su lento recorrido transforman el ritmo del montaje. Son planos contemplativos y seductores. Iván los filmaría constantemente, llegando a utilizar materiales diversos para conseguir ritmos diversos: pinturas acrílicas o pinturas de uña, así como los famosos *blandi-blubs*. Este imaginario le llevará a explorar fugas y arrebatos que le definieron como uno de los cineastas de vanguardia más importantes de España. El cineasta que trajo la estética *pop* a un contexto más bien reacio al cambio.

Sería injusto categorizar a Zulueta, a pesar de esta manía que tengo de querer definirlo sin poder conseguirlo. De todas sus películas quizás sea *A mal gam A* (1975) la que encuentro más arrebatadora. En ella está condensada toda su genialidad. Es cine por el cine. Todo lo que Zulueta conquistó en nombre del cine. Aconsejo que se vea en las escuelas.

Andrés Duque
Cineasta

CONTENIDO EXTRA:
Fragmento eliminado del montaje final de *Iván Z.* (Andrés Duque, 2003). Pulsa sobre el enlace para verlo:

VER EL FRAGMENTO ELIMINADO DE **IVÁN Z** ONLINE



[5] Manzano Ben, Pablo: *Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía: tres retratos de mujer* (2016), Universidad Complutense de Madrid. Facultad de CC. INF.
[6] Heredero, Carlos. *Iván Zulueta: La vanguardia frente al espejo* (1989).
[7] Manzano Ben, Pablo: *Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía: tres retratos de mujer* (2016), Universidad Complutense de Madrid. Facultad de CC. INF.

IVÁN ZULUETA EN LA EOC

Antes, durante y después de la Escuela: notas sobre *Ágata* (1966) e *Ida y vuelta* (1968), de Iván Zulueta

"ME HABÍA CONVERTIDO EN EL EJEMPLO PERFECTO DEL PEOR ESTUDIANTE". Así recordaba Iván Zulueta su paso por el colegio en su San Sebastián natal. La frase podría aplicarse también a sus posteriores estudios de decoración en Madrid ("me pasaba todo el tiempo en una escuela que más bien era un timo"), a sus clases de pintura y dibujo en Nueva York ("allí tuve las primeras sensaciones fuertes de aislamiento, de soledad, de encontrarme desorientado en un mundo totalmente ajeno") y, por supuesto, a su paso por la Escuela Oficial de Cine (E.O.C.), donde su suspenso en "Técnica de dirección" por *Ida y vuelta* (1968) frustraría sus posibilidades de diplomarse.[1]

Es este sentimiento de alienación y frustración, tan presente entre los estudiantes de toda edad y condición, una de las primeras cuestiones que podemos destacar en *Ágata* e *Ida y vuelta.* En la primera, la modelo que da nombre a la película se pasea distante, al margen de los pintores (hombres) que buscan retratarla. En *Ida y vuelta,* Elena se distancia, física y emocionalmente, de sus compañeros y amigas de fiestas. La desazón y cierta tensión social recorre ambos filmes. De hecho, los dos podrían ser caracterizados como psicodramas, inquietantes retratos de una sexualidad latente, tan oculta como desbocada.

Así, ambas películas ponen las relaciones corporales y los procesos de subjetivación sexual en primer plano. Y lo hacen a través de dos protagonistas femeninas. Ágata, interpretada por María Trillo, es una modelo para pintores masculinos que se deleitan con sus formas.[2] Y desde esa posición, supuestamente pasiva, Ágata se revela frente a Luis, el pintor que quiere capturarla en sus representaciones ("quieta; quieta; quieta", le ordena Luis a Ágata cuando la pinta, en una especie de congelación temporal del movimiento no demasiado alejada de la famosa pausa que luego Zulueta ensayará en *Arrebato*). Ágata acaba con Luis destruyendo con pintura negra uno de sus autorretratos para luego, en la última secuencia del filme, ingerir la nota en la que Luis le apuntó su dirección. El poder de la representación (pictórica, escrita, masculina) ha sido borrado, engullido, digerido y terminado.

Algo similar sucede en *Ida y vuelta.* Detengámonos en el arranque del filme. En él, la cámara recorre, lentamente, la piel de una mujer desnuda. A escasos centímetros de la epidermis, el movimiento de la cámara nos descubre el vello, las pecas, el cuello de la protagonista, que forman figuras abstractas sobre una piel blanca. De pronto, los títulos de crédito aparecen proyectados en blanco encima de distintas partes del cuerpo de la protagonista: la boca, los párpados, el vientre. La secuencia, que dura unos 80 segundos, tiene una banda sonora de instrumentos de viento y cuerda, que ensayan sinuosas escalas que generan una sensación misteriosa. Por corte pasamos a un festivo guateque. Suena la canción pop *Blue Eyes,* del cantautor británico Don Partridge, mientras la gente baila y charla en el comedor. Elena (Mercedes Juste), se levanta de la esquina del sofá en el que estaba sentada, recorre el salón cigarrillo en mano y llega a la cocina. Aquí, como sucede en tantas fiestas, hay otro ambiente. En este caso, un grupo de jóvenes escuchan a una chica tocando la guitarra y entonando una melosa canción en francés. Cuando la cantante se da cuenta de que Elena está de pie junto a la puerta, le pasa la guitarra y le pide que cante, mientras de fondo se cuela la algarabía del salón y sigue sonando *Blue Eyes.* Elena toca unos acordes, canta un par de estrofas de otra romántica *chanson* y para. Pese a que le piden que continúe, deja la guitarra, sale de la cocina, cruza una habitación en la que una pareja se besa y se sienta en un sofá, mirando por la ventana al exterior de la noche madrileña.

Las películas participan, por tanto, de la visibilidad y la expansión de toda una serie de posiciones sexuales que desbordan la posición hegemónica heteronormativa y patriarcal (recordémoslo, *Ida y vuelta* finaliza con el regreso de Elena a la mansión rural para quedarse con el personaje del travesti que le ha salvado la vida). Estamos, insisto, ante un discurso abiertamente corporal y sexual, conectado con lo que algunas investigadoras han denominado el cine de la carne (*flesh cinema*) para referirse en su caso al giro corporal en el cine experimental estadounidense de los años sesenta (Osterweil, 2014). "Dadme, pues, un cuerpo", rezaba la invitación de Gilles Deleuze en su estudio sobre la imagen-tiempo. El cuerpo, seguía Deleuze, "es aquello en lo cual el pensamiento se sumerge o debe sumergirse, para alcanzar lo impensado, es decir, la vida" (Deleuze, 1986: 251). Creo que es precisamente esta atención a otros cuerpos lo que repercute en el visionado de estas prácticas de Zulueta. Desde el sadismo y la oscuridad que recorre ambas historias, se reclama una transformación tanto de los sujetos femeninos como de los espectadores de ambas películas, liberación que se da mediante un ejercicio de superación casi pesadillesco de los parámetros de comportamiento heteronormativo. En el caso de *Ágata,* como decíamos, mediante la rebelión frente al acto de posesión (sexual y social) de la modelo por su pintor. En el caso de *Ida y vuelta,* mediante la alienación social de Elena, que escapa de las fiestas juveniles de la gran ciudad para acabar conviviendo con un travesti en un proceso de superación de sus traumas psicosociales y físicos (Figs. 1-4).

La sesión dedicada a Iván Zulueta se podrá ver *online* del 8 al 12 de mayo a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **IVÁN ZULUETA** ONLINE



Figs. 1 y 2: sadismo y sexualidad en *Ágata* e *Ida y vuelta.*



Figs. 3 y 4: Fórmulas de representación de lo femenino y continuidades pictóricas en *Ágata* e *Ida y vuelta.*

Dentro de ese ensanchamiento de lo decible que destacaba Asier Aranzubia, en la hoja de sala del "Doré en casa" dedicada a *Soy leyenda* (Mario Gómez Martín, 1967), como una de las características de las producciones de la E.O.C., tanto por quedar, como prácticas de escuela, al margen del circuito de exhibición público y de la censura, las dos películas de Zulueta aquí presentadas son ejemplos de un cine que encontrará sus mejores exponentes en las rupturas del cine de los sesenta (dentro y fuera de España) y en las producciones, por ejemplo, de los setenta de Adolfo Arrieta, Antoni Padrós o, por supuesto, el propio Zulueta.

En este contexto, no creo que sean baladíes los repetidos comentarios sobre los problemas narrativos y de guion de ambas películas. Dichas cuestiones, motivos de discusión por profesores y alumnos en la Escuela (Heredero, 1989; Manzano Ben, 2016) y amplificados por la casi totalidad de estudiosos de la obra de Zulueta, han

[1] Las tres citas están extraídas de Heredero, Carlos F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo.* Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares, págs. 40, 42 y 43.

[2] El propio Zulueta recordaba que Vicente Molina Foix, fan de Trillo, se ofreció a hacer de extra en el rodaje cuando se enteró que Trillo posaba desnuda (Heredero, 1995: 55).

IVÁN ZULUETA EN LA EOC

Antes, durante y después de la Escuela: notas sobre *Ágata* (1966) e *Ida y vuelta* (1968), de Iván Zulueta (cont.)

perpetuado una interpretación según la cual Zulueta era un gran visionario y creador de espacios visuales pero un irregular guionista. Obviamente, esta dicotomía sólo es válida en la medida en que se legitime *un* determinado tipo de cine narrativo, en el que los mundos oníricos y sensoriales de Zulueta tendrían difícil acomodo.

No en vano, al menos a mi modo de ver, los cortometrajes de Zulueta de esta sesión casan tanto con Hitchcock como con el Buñuel más perverso, con los ritmos e imágenes de una película como *Breakaway* (Bruce Conner, 1966) o con las líneas de la *Carretera perdida* de David Lynch (1997) (Fig. 5 y 6).




Figs. 5 y 6: María Trillo y su devoción por el Op-Art en *Ágata* (I. Zulueta, 1967) y Toni Basil en *Breakaway* (B. Conner, 1966).

Y, por supuesto, esos cuerpos desdoblados, transformados, fatigados, en continuo tránsito, son los cuerpos que reaparecen a mil velocidades en trabajos posteriores de Zulueta como *Aquarium* (1975), *El mensaje es facial* (1976), *Leo es pardo* (1976), *Párpados* (1989) o *Arrebato* (1979), en la que la famosa casa de los Chávarri en La Mata (acaso el espacio privado en el que se han rodado más películas del cine español), conecta por el túnel del tiempo y del cine a Elena y su compañero travestido con Pedro P. y José Sirgado (Figs. 7-12). La casa, ese espacio tan zulуetiano, nos espera. Volvamos, pues, allí y disfrutemos de este Doré, aquí, en casa.

Miguel Fernández Labayen
Universidad Carlos III de Madrid / Tecmerin





Figs. 7-12: Conexiones cinéfilas y rimas espacio-temporales en el cine de Zulueta. La finca de la Mata como extensión de una subjetividad en tránsito en los viajes de Elena en *Ida y vuelta* (I. Zulueta, 1968) y las visitas de Jose Sirgado a Pedro en *Arrebato* (I. Zulueta, 1979).

Bibliografía

Deleuze, Gilles (1986). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2.* Barcelona: Paidós.
Heredero, Carlos F. (1989). *Iván Zulueta. La vanguardia frente al espejo.* Alcalá de Henares: Festival de Cine de Alcalá de Henares.
Manzano Ben, Pablo (2016). *Iván Zulueta en la Escuela Oficial de Cinematografía: Tres retratos de mujer.* Trabajo Final de Máster. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. Disponible en https://eprints.ucm.es/36579/
Osterweil, Ara (2014). *Flesh Cinema. The Corporeal Turn in American Avant-Garde Film.* Manchester: Manchester University Press.

La sesión dedicada a Iván Zulueta se podrá ver *online* del 8 al 12 de mayo a las 12:00. Pulsa sobre el enlace para verla:

VER SESIÓN **IVÁN ZULUETA** ONLINE

ÁGATA · FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Ágata**
Año: **1966**
País: **España**
Dirección: **Iván Zulueta**
Guion: **Iván Zulueta**
Producción: **Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)**
Intérpretes: **María Trillo, Luis G. Páramo, María Victoria Muela, Conchita Gregory**
Duración: **18 minutos**

Práctica del segundo curso de la Escuela Oficial de Cinematografía en la que Iván Zulueta narra la historia de una modelo que se libera de la relación de dominio que un pintor ha establecido con ella gracias a las cualidades vampíricas de un autorretrato.

IDA Y VUELTA · FICHA TÉCNICA Y SINOPSIS

Título: **Ida y vuelta**
Año: **1968**
País: **España**
Dirección: **Iván Zulueta**
Guion: **Iván Zulueta, a partir de un relato de William Jenkins**
Producción: **Escuela Oficial de Cinematografía (EOC)**
Intérpretes: **Mercedes Juste, José Ruiz, Manuel Marinero, Pilar Miró**
Duración: **42 minutos**

Práctica de tercer curso de la Escuela Oficial de Cinematografía que sigue a Elena, una joven aburrida de su vida cotidiana que viaja a la casa familiar en el campo. Allí recibe una misteriosa llamada de socorro.